

## ALTERNATİF İRAN FİMLERİ, ORYANTALİZM VE İKİ BACAĞLI AT



### ALTERNATIVE IRANIAN FILMS, ORIENTALISM AND TWO-LEGGED HORSE

Bilgehan Ece ŞAKRAK\*

**ÖZ:** Ana akım Hollywood filmlerine karşı alternatif bir yaklaşım sergileyen İran filmleri, özellikle 1990'lı yıllarda film festivalleri aracılığıyla uluslararası platformda kendini göstermeye başlar. Batı'nın karşısında Doğu'nun oluşu, hiç kuşkusuz ki Doğu'nun anlamlandırılması konusunda temsiliyete ilişkin "oryantalizm ve ötekilik" gibi birtakım kavramları da beraberinde getirir. Bu çalışmada, alternatif İran filmlerinin anlatısının nasıl bir zemin üzerine kurulduğunun anlaşılması için öncelikle İran sinema tarihine değinilmiş, 90'lı yıllarda uluslararası festivallerle Batı'nın dikkatini çeken ve popülerleşen alternatif İran filmlerindeki genel anlatı yapısı *Arkadaşımın Evi Nerede?* (1987), *Cennetin Çocukları* (1997), *Sarhoş Atlar Zamanı* (2000) gibi örneklerle değerlendirilmiştir. Çalışmanın amacı ise yaklaşık olarak yirmi yıllık süreç içinde, İran filmlerindeki alternatif anlatının nasıl dönüştüğünün saptanmasıdır. Bu noktada uluslararası film festivallerinde Batı'nın takdirini kazanarak ödülüne ödüle koşan, yönetmenliğini İranlı Samira Makhmalbaf'ın yaptığı *İki Bacaklı At* (2008) filmi, Edward Said'in oryantalizme ilişkin görüşleri çerçevesinde çözümlenmiş, Batı'nın önünde Doğu'nun "kendi kendini ötekileştirme" si bağlamında değerlendirilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** İran sineması, oryantalizm, kendi kendini ötekileştirme, anlatı, temsil.

**ABSTRACT:** Iranian films that form alternative approaches in the face of mainstream Hollywood films have started to be known in international platforms, especially by film festivals, since approximately 1990s. The existence of the East in the face of the West undoubtedly brings with it certain concepts such as "orientalism and otherness" in the meaning of the East about representation. In this study, firstly, the history of Iranian cinema is mentioned in order to understand how the narrative of alternative Iranian films were based on. The general narrative structure in the Iranian films attracting the attention of the West in the 1990's international film festivals are evaluated with examples of *Where is My Friend's House* (1987), *Children of Paradise* (1997), *Time of Drunken Horses* (2000). The aim of the study is determining of transformation of narrative in the alternative Iranian films in approximately twenty years. At this point, award-winning film in international film festivals *The Two-Legged Horse* (2008), by Iranian director Samira Makhmalbaf is analyzed according to Edward Said's views on orientalism, and evaluated in the context of "self-othering" of the East in front of the West.

**Keywords:** Iranian cinema, orientalism, self-othering, narration, representation.

\* Dr. Öğretim Üyesi - İstanbul Kültür Üniversitesi İletişim Tasarımı Bölümü / İstanbul - [ecesakrak@gmail.com](mailto:ecesakrak@gmail.com)



## 1. Giriş

Uluslararası platformda özellikle festivaller aracılığıyla kendini gösteren ve Batı'nın bu festivaller aracılığıyla tanıma fırsatı bulduğu, ana akım Hollywood anlatısı karşısında kendisine alternatif bir alan yaratan İran filmleri, popülerleşme serüvenine özellikle 90'lı yıllarda başlamıştır. Bu çalışmada, 2009 yılı festivallerinde birçok ödüle imzasını atan *İki Bacaklı At* filmi “kendi kendini ötekileştirme” bağlamında incelenecektir. Festivallerde yer alarak beğeni toplayan alternatif İran filmlerinin, uluslararası alanda tanınmasını sağlayan alternatif anlatısı üzerinde durulacak, bu anlatının ilk örneklerinden yaklaşık yirmi yıl sonrasında, *İki Bacaklı At* filminde geldiği nokta belirlenmeye çalışılacaktır. Bu bağlamda İran Sineması'na ait alternatif yapımların sahip olduğu genel özelliklere, minimal anlatı yapısına ve Batı'ya görünen “Doğulu” yüzünün bu filmlerde kendini ne derecede ortaya koyduğuna değinilecek, festivallerde yakalanan başarı ve bu Doğulu yüzün temsil edilişi arasındaki ilinti üzerinde dönen tartışmalara yer verilecektir.

Çalışmanın ana eksenine geçmeden önce, alternatif İran filmlerinin tarihsel süreç içerisinde İran sinema endüstrisinde nasıl bir ortamın temeli üzerinde var olduğuna dair ipuçları vermesi anlamında, İran sinema tarihine kısaca değinmek anlamlı olacaktır.

## 2. İran Sinema Tarihine Kısa Bir Bakış

İran sinema tarihini, genel olarak dört ana başlık altında incelemek mümkündür. Bunlardan ilki 1900-1930 arasını oluşturan “sessiz dönem”dir. Sessiz dönemde yapılan filmler belgesel niteliğinde olan genellikle uzun kraliyet çekimlerinin yapıldığı ve ilki 1900 yılında çekilen “kurgusal olmayan” ve sonrasında ilki 1930'da üretilen “kurgusal” filmler olarak ikiye ayrılır. İran'da halka açık ticari olmayan ilk sinema salonu 1900 yılında açılmıştır. İlk ticari salon ise 1904'de Avrupa'dan ithal edilen filmlerin gösterimiyle devreye girmiş, ancak kısa ömürlü olmuştur. Bu dönemde ticari amaçlı toplantı yerlerinin artmasına rağmen sinemanın hem içerik, hem de gösterim alanları bakımından üst sınıfların dünyasında kaldığını belirtmek önemlidir (Nafisi, 2003: 766).

1930-1960 yılları arasındaki “sesli dönem”le ilgili olarak 1930'ların başında İran'da yabancı sesli haber filmlerinin gösterilmekte olduğunu belirtmek mümkündür. 1933 yılında ilk Farsça uzun metrajlı film üretilmiş, İran milliyetçiliğini yücelten temaların işlenmesiyle arka arkaya benzer filmler çekilmeye devam edilmiştir. Bu durum yerel bir endüstrinin canlanmasına neden olmuştur. Diğer yandan 1940'ların başında birçok yabancı filmin devrimleri, ayaklanmaları, grevleri, müstehcenliği, İslam karşıtı tutumları içerdiği gerekçesiyle sansür yüzünden dağıtılması engellenmiş, bu durum da İran film endüstrisinin büyümesinde önemli rol oynamıştır. İkinci Dünya Savaşı'nın sonrasında ise ABD'nin küresel yükselişi, İran'da belgesel filmin gelişimini önemli ölçüde etkilemiştir.

ABD'nin komünist olmayan, özellikle İran gibi Sovyetler Birliği'yle sınırı olan ülkelerde başlatmış olduğu zihinleri kazanma politikasının bir parçası olarak ABD Enformasyon Dairesi, bu ülkelerde geniş kapsamlı bir film gösterme ve yapım projesi başlatmıştır (Nafisi, 2003: 767). Sinemanın kitleleri etkilemedeki gücünün önemi, dünya sinema tarihinde Alman, Sovyet, Rus vb. birçok ülkede görüldüğü gibi İran için de benzer işlevsellikte rol oynamıştır.

1960-1978 arasındaki “modern dönem”, İran için 60'lı yıllarda başlayan petro-dolarların ve sermayenin küreselleşmesinin vaat ettiği özgürleşmeye karşın bu ortamın Batılı olmayan ülkelerde neden olduğu kısıtlamalar bağlamında oldukça karışık bir dönem olmuştur. Şah Muhammed Rıza Pehlevi rejiminin İran'ı Batılı bir çizgide modernleştirme çabaları yerli sinema endüstrisine daha da çok zarar verir. Bu noktada Şah ve egemen sınıfın yerel tutkusu, pazarlarını dünya çapında büyütmeyi hedefleyen ABD film ve televizyon şirketlerinin küresel çıkarlarını gerçekleştirmeye yaramıştır. Böylelikle ABD İran'da yalnızca tüketim ürünlerini satmakla kalmayıp aynı zamanda tüketim ideolojisini de satma başarısı göstermiştir. Düşük kaliteli melodramlar, “luti” denilen sert adam filmleri ve komediler üreten yerli sinema endüstrisi, 1960'ların sonunda “Yeni Dalga” diye isimlendirilen iyi adam-kötü adam karşıtlığının geliştirilerek İran geleneğini “iyi olan”la, İran geleneği ihlalini ise “kötü olan”la ilişkilendirerek kodlayan bu yeni türü başlatan ilk filmin piyasada yerini almasıyla sarsılır. Yeni Dalga filmleri 1960'ların sonu ile 1978-1979 devrimi arasındaki sürede evrim geçiren bir film kültürünü etkilemiş ve onun önemli bir parçası olarak yerini almıştır. İran hükümeti devlet yönetimi altındaki şirketler vasıtasıyla sinemacılığa girmiş ve birçok uzun metrajlı filmin üretimini sağlamıştır. Bununla birlikte devletin sinemaya müdahalesinden hoşnut olmayan bağımsız bir Yeni Dalga sinemacıları ortaklığından da bahsetmek mümkündür; bu bağlamda Sohrab Şaid'in 1975 yılına ait “*Tabi'at-i bican* (Ölüdoğa)” ve Perviz Seyyid'in 1979 yılındaki “*Bünbest* (Çıkmaz)” filmleri Yeni Film Grubu tarafından yapılmıştır. Siyasal konulara uygulanan yaygın sansür, İran sineması üzerinde dönen tartışmalar bağlamında rol oynayan en etkin unsurlardan birisidir. Bu anlamda üretilen filmlere çıkacak gösterim izninin yapımcıya verebileceği mali olumsuzluklar, filmlerde ele alacakları konuların ve onları işleyiş biçimlerinin ifade edilmesinde yönetmenleri ürkek davranmaya zorlamıştır. Yeni Dalga filmlerinin çıkışı izleyiciyi bölmüş, bu durum da yerli yapımları olumsuz yönde etkilemiştir. İzleyicilerin bir kısmı sansür yüzünden Yeni Dalga filmlerine yönelirken bir kısmı da sansüre yenik düşmemek için anlaşılması zor bil dil kullanan filmlerden memnun olmadıkları için yabancı yapımlara yönelmişlerdir. İran hükümeti 1976'da film endüstrisindeki bu karışık duruma çözüm getirebilmek için bilet fiyatlarını belirgin ölçüde arttırarak Avrupalı ve Amerikalı şirketlerle ortak yapımlara imza atmıştır. Film yapımcılığını canlandırmaya yönelik bu önlemler yerli yapımlarda kendisini kısa bir süreliğine göstermiş, ancak

yolda olan ve bir yıl sonrasında gerçekleşecek toplumsal bir devrimin en derin izlerinden sinema da önemli ölçüde etkilenmiştir (Nafisi, 2003: 767-769).

Devrim'e kadar olan elli yıllık sürede İran film endüstrisi içerisinde yaklaşık olarak bin üç yüz film üretilmiş, ancak İran sineması bu uzun sürecin sonunda kendi adına bu durumun hiçbir avantajından yararlanamamıştır. Çünkü sinema sektörü içinde dolaşım halinde olan paranın büyük bir kısmı yabancı şirketlerin ve salon sahiplerinin kontrolü altındadır ve bu nedenle de yerli film endüstrisi için üretim ve gösterim aşamalarında hiçbir kazanç elde edilmediğinden bahsetmek mümkündür. Film endüstrisindeki uzmanlaşma ve insan gücü istihdamının göz ardı edilmiş olduğu ve sektörde çalışanların hiçbir gelecek güvencesinin olmadığı da düşünüldüğünde ortaya çıkan manzara, İran film endüstrisinin devrim öncesindeki son elli yılını neden olumlu yönde değerlendiremediği konusunda oldukça açıklayıcı niteliktedir (Aktaş, 1998: 24).

Sinema salonlarının bombalandığı, gösterim seanslarının günde ikiye indirildiği, film gösterim izinlerinin iptal edildiği, başı açık şekilde sinema salonlarına girmenin yasaklandığı (Pour, 2007: 110-112). 1978-1982 yıllarını kapsayan, "devrim sonrası dönem"nin ilk günlerinde sinema, devrimci öfkenin önemli bir hedefi olmuştur. Oyunculara, komedyenlere, yönetmenlere karşı yapılan yasal suçlamalar, hapis cezaları, mallarına el konulması, filmlerde yüz, ses, vücutun görünmemesi gibi noktalar ise devrimle birlikte gelen sansürün değişik türlerini oluşturmaktadır. Bu durum ise bazı sinemacıların ülkeden kaçışıyla "yeniden var olmanın bunalımı içinde kimlik sorunsalı"nı işleyen sürgün sinemacıların oluşturduğu "İran sinemacılar topluluğu"nun kurulmasıyla sonuçlanmıştır. Devrim'in İran sinemasına etkileri bağlamında belirtilmesi gereken önemli bir nokta da dinci liderlerin sinemaya tam olarak karşı çıkmaları değil, ancak sinemanın "İslami değerler"i kodlayarak "uygun" kullanımı üzerinde durmalarıdır. Bunun için 1982 yılında Kültür ve İslami Rehberlik Bakanlığı'na yürütme yetkisi tanınarak İslami değerlerin benimsetildiği yüksek kalitede film yapmayı teşvik eden birçok yönetmelik devreye sokulur. Bununla birlikte yeni mali düzenlemelerle yıllık film sayısı neredeyse üç kat arttırılır. Naderi'nin *Devande* (Koşucu, 1985), Takvai'nin *Nahuda-yi Hurşid* (Kaptan Hurşid, 1986) Muhsin Makhmalbaf'ın *Dest-furuş* (Çerçi, 1986) gibi filmleri bu dönemin örneklerindedir. Bu örneklerle birlikte İran sinemasında kadınların varlığı artış göstermeye başlar. Sunumları tek boyutlu ve basit olmaktan çıkarak karmaşık teolojik, siyasal ve estetik boyutları kapsayan niteliklere bürünür. Çekim kompozisyonu içerisinde kadın ve erkek oyuncuların dokunma, bakma gibi durumları ise yeni bir film çekme gramerinin gelişiminin yolunu açmıştır (Nafisi, 2003: 769-770).

İran film endüstrisi için 1987-1994 arasındaki dönemde, yüksek kalitede film yapımını sağlamak için gerekli mali, yönetsel, teknik ve üretim

altyapılarının birçoğunun yerli yerine oturtulduğundan bahsetmek mümkündür. Makhmalbaf'ın *Arusi-yi Huban* (Kutlu Evlilik, 1988), Sa'id ibrahimyan'ın *Nar u Ney'i* (Nar ve Ney, 1988), Kiarostami'nin *Meşk-i Şeb* (Ev Ödevi, 1988) ve *Zindegi ve diger hiç* (Ve Hayat Sürüyor, 1992) gibi yerli yapımların uluslar arası festivallere gönderilmesiyle İran sineması dünya çapında övgüler kazanmıştır. Bu bağlamda kadınlar da öykülerin ve çekimlerin arka planlarından ön planına geçmiş, kadın-erkek arasındaki diegetik ilişkileri sınırlayan kısıtlayıcı film ifadesi kısmen de olsa özgürleşme göstermiş, aynı zamanda Rahşan Bani, Puran Derakşandeh, Tahmineh Milani gibi birçok kadın yönetmen uzun metrajlı filmlere başarıyla imzasını atmıştır. Ancak diğer taraftan Devrim sonrasında yakılan sinemaların birçoğu yeniden yapılmamış, ayrıca nüfus oranı da geçen on beş yıl süresince neredeyse iki katına çıkmıştır. Dolayısıyla artan nüfusa yetmeyen bu sinema salonlarında projeksiyon, ses sistemi gibi endüstrinin ihmal edilen bu kısımları da yatırıma belirgin bir biçimde ihtiyaç duymuştur. 1980-1988 İran-İrak Savaşı ve 1990-1991 Körfez Savaşı'nın ardından İran hükümetinin ekonomiyi yeniden inşa etmeye çalıştığı bu dönemle bağıntılı olarak film endüstri de yaşanan eksiklikler nedeniyle sıkıntılı günler geçirmiştir (Nafisi, 2003: 770-771).

İran sinemasının ilk dönemlerinden 90'lara kadar olan süreçte, döneminin siyasi gündemi ve sergilenen politik yaklaşımlar ne olursa olsun sonucunun sinemaya da belirgin biçimde yansımaları ifade etmek yanlış olmayacaktır. Tüm bu süreç sonunda gelinen nokta ise hiç kuşkusuz ki İran'da film yapabilmek adına geliştirilen kendine özgü bir anlatının ortaya çıkmasıdır. Bu çalışmada bir sonraki bölümde ele alınacak "alternatif İran filmi" olarak anılan filmlerin ana anlatı özelliklerini taşıyan film yaklaşımı da, işte bu süreç sonunda kendini gösteren, klasik anlatının dışındaki, Batı'da festivallerle tanınarak popüler hale gelen filmlere özgü yaklaşımdır.

Siyasi gündemin 1997 yılındaki cumhurbaşkanlığı seçimlerini gösterdiği döneme bakıldığında, sanat ve ilerici sinemanın önemli isimlerinin Hatemi'den yana konum almaları ve sonrasında Hatemi'nin seçimiyle başlayan yeni dönemin aynı zamanda İran sineması için de yeni bir sayfanın başlangıcını oluşturduğunu açıkça görmek mümkündür. Bu yeni dönemde, önceki yılların yasaklı filmleri izleyici karşısına çıkmış, 1980'li yıllarda tabu olan konular sinemada işlenir hale gelmiş, Kiarostami, Mehrcuyi, Mohsen Makhmalbaf, Jafar Panahi gibi usta isimlerin yanında, Bahman Ghobadi, Samira Makhmalbaf, Majid Majidi gibi genç yönetmenlerin 1990'ların sonundan günümüze kadar çıktıkları yeni filmler ve bu filmlerin festival gösterimlerinden elde ettikleri önemli başarılar İran sinemasının uluslararası düzeyde belirgin bir yükseliş ivmesi kazanmasının yolunu açmıştır (Tapper: 2007: 12-13). Bu bağlamda, İran sinemasının bu çalışmada incelenecek uluslararası festivallerde popülerlik kazanmış alternatif örneklerinin de, bu dönem içinden çıkmaya başladığını belirtmek önemlidir.

İran filmlerini, İranlı olmayan yurtdışındaki seyirciler için çekici kılan unsurlardan birinin mekân kullanımı olduğu konusuna dikkat çeken Mihrnaz Said-Vefa'ya göre seyirciler, "Bu sayede, güvenli, vizesiz bir turla İran'ın muhtelif yörelerini 'ziyaret etme' ve ülkenin ve kültürünün zihinsel bir haritasını çıkartma imkanı elde ederler... Zihinlerinde yer etmiş olan gizem ve sefalet dolu egzotik bir memleket imgelerini veya fantezilerini bir kez daha teyit ederler." (Said-Vefa, 2007: 252).

Bu bağlamda üzerinde durulan asıl noktanın Batı'nın Doğu'yu konumlandırışı, bu tanımlamayla aslında kendi yerini ve duruşunu teyit etmesi yönündeki "öteki" meselesi üzerinde yoğunlaştığını düşünmek yanlış olmayacaktır. Özellikle uluslararası film festivallerinde Batılı seyirci, İran ve İran halkları hakkında, siyasal ve toplumsal temaları içeren düşük bütçeli, oyuncu olmayan kişilerin rol aldığı, gerçekçi ve sade olay örgüsü üzerinden işleyen öykülerin anlatıldığı reel mekânları çekim alanı olarak kullanan filmler sayesinde izlenim elde etmektedir. Dolayısıyla "öteki" olan, perdeden yansıdığı şekliyle Batı'da görünür olmaktadır.

Festivallerde en önemli başarılarla imza atan filmler ise "...Batı'nın politik üçüncü dünya sineması beklentilerine hitap edebilenlerdir." (Said-Vefa, 2007: 254-255). Üçüncü sinema ise, burjuva değerlerini içeren, seyirciyi ideolojinin tüketicisi olarak konumlandıran, egemen sınıfın istekleri doğrultusunda şekillenen ve şekillendiren "birinci sinema" ile, birinci sinemaya alternatif bir ilerici adım olarak "auteur sinema, dışavurum sineması, Yeni Dalga, Yeni Sinema" başlıklarını kapsayan, ancak yine de sistemin izin verdiği sınırlar dahilinde hareket edebilen "ikinci sinema"dan farklı olarak sistemin benimsemeyeceği, onun ihtiyaçlarına yabancı filmler ve açıkça sistemle savaşılan filmlerin üretilmesi gerekliliğinin yerine getirilmesiyle ulaşılabilecek gerçek alternatiflere işaret eden, özgürlükçü ve sisteme karşı olan sinemadır (Solanas ve Gettino, 1976: 51-52).

Bu çalışmanın ana ekseninde yer alan alternatif İran filmlerinin, kimilerince üçüncü sinemaya doğru yaklaşan yüzüne, kimilerince de "öteki" olarak ne şekilde konumlandığına, bir sonraki bölümde filmlerin anlatı unsurlarına değinilerek açıklık getirilmeye çalışılacaktır.

### **3. Alternatif İran Filmlerinde Anlatı**

Alternatif İran filmlerindeki anlatı yapısına değinmeden önce "sinemada minimalizm" kavramının temel özellikleri üzerinde kısaca durmak, bu filmlerin sık sık "minimalist anlatı yapısı" kavramıyla birlikte anılıyor oluşu nedeniyle anlamlı olacaktır. Öncelikle "minimal film" in sade oyunculuk sergilenen, teknik hile kullanımının en aza indirildiği, komplike kamera hareketlerinin, sonradan düzeltmelerin ve yapımcının müdahalesinin olmadığı veya bunları minimuma indirme eğiliminin bulunduğu film biçimi olduğunu belirtmek mümkündür.

“Minimalist bir film, amatör oyuncu kullanımını destekler; profesyonelliğin getirdiği aşırı mimikli oyunculuktan kaçınır; oyunculukta sadelik ve doğaçlama tercih edilir; bir oyuncu bir “karakter”i karşılar; birkaç oyuncu aynı “tip”i oynamaz; dekor ve objeler mümkün olduğunca sade ve işlevseldir; olanaklar izin verdiği ölçüde doğal ışık kullanılır; sabit kamera açıları tercih edilir; planlar uzun tutulur; yapay efektlere başvurulmaz; dublaj yerine sesli çekim tercih edilir; dış müzik gibi destek öğelere sık rastlanmaz” (Özdoğru, 2004: 67-68) Minimalist sinemanın genel özelliklerini böyle bir sıralamayla aktarmak, *İki Bacaklı At* filmine kadar uluslararası festivallerde boy gösteren alternatif İran filmlerinin anlatılarının genel hatları hakkında temel bir bilgi verilmesi açısından önemlidir.

Minimalist sinema, dünya sinemasında her ne kadar bu durumu içermeyen örneklere rastlansa da, çoğu zaman ekonomik koşulların yetersizliği sonucu ortaya çıkan kısıtlılıkların yarattığı bir eğilim olarak kendini göstermektedir. Bu durumun düşük bütçeli yapımlarla kendini göstermesi, teknik sadeliğe paralel olarak filmin içeriğinin yansıtılmasına da etki eden bir başka unsurdur. Film üretiminde her olumsuz koşulun mutlaka minimalist anlatı özelliği içeren filmler ortaya çıkaracağı gibi bir sonuca ulaşılmaması gerektiğinin altını çizen Serpil Kirel, alternatif İran Sineması’nın incelenmesinde “minimalist” kavramı yerine “sade öyküleme ve ekonomik sinematografi” tanımlarını kullanmanın daha doğru olacağını ifade etmektedir. Bu bağlamda, İran Sineması’na ait alternatif yapımlar gözden geçirildiğinde, sade öykülemeli filmlerin Batılıların dikkatini çekecek kadar tutarlı bir biçimde üretildikleri görülmektedir. Filmlerin anlatı yapısının az sayıda karaktere dayalı olması, seçilen olay örgüsünün sadeliği ve sıradanlığı, filmin kendine özgü yavaş ritmi ve zamanın bu anlamda farklı kullanım biçiminin yanı sıra, oyuncu seçimi ve oyun anlayışındaki doğallık bu sinemaya ait ürünlerin en karakteristik özellikleri arasında sıralanabilir. Filmler sıklıkla doğal ortamlarda yani gerçek mekânlarda ve doğa parçalarında meydana gelen olayları konu etme eğilimindedirler. Büyük kentlerde geçen örneklerde ise, kentin varoşları ve karakterlerin kendi dünyalarına sıkışıp kalıyor olmaları duygusunun ağırlığı dikkat çekmektedir (Kirel, 2007: 380).

Çalışmanın merkezini oluşturan *İki Bacaklı At* filmine geçmeden, bu filmde önce Batı’nın festivallerle tanıdığı *Arkadaşımın Evi Nerede?*, *Cennetin Çocukları*, *Sarhoş Atlar Zamanı* gibi alternatif İran filmlerine değinmek, bu filmler ve *İki Bacaklı At* filmi arasındaki farkın anlatı ve “oryantalist bakış açısının geldiği bir nokta olarak kendi kendini ötekileştirme” bağlamında değerlendirilebilmesi açısından yararlı olacaktır.

Yönetmenliğini Abbas Kiorastami’nin yapmış olduğu 1987 yapımı *Arkadaşımın Evi Nerede?* (Khane-ye dost kodjast?) isimli İran filminin sekiz yaşındaki ana karakteri Ahmet, Muhammed Rıza’nın aynı okuldaki

sıra arkadaşıdır. Muhammed ödevlerini iki gün üst üste defter yerine kağıda yaptığı için öğretmeninden azar işitmiş, bu durumun bir daha tekrarlanması halinde ise okuldan atılacağı uyarısı almıştır. Aynı gün Ahmet, ödevini yapmak için oturduğunda yanlışlıkla Muhammed'in defterini almış olduğunu görür. Arkadaşının bir daha defteri yerine kağıda ödev yaparsa okuldan atılma tehlikesiyle karşı karşıya olduğunu zaten bildiği için ona defterini mutlaka ulaştırması gerektiğini düşünmektedir. Defteri arkadaşının evine götüreceğini annesine defalarca anlatmaya kalkışmasına rağmen annesi ev işleri ve Ahmet'in küçük kardeşiyle ilgilenmekten kendisini dinlemeye zaman bile ayırmaz. Ahmet de ekmek alma bahanesiyle evden çıkar. Ancak arkadaşının nerede oturduğunu bilmediği için bütün öğleden sonrasını onun bitişik köydeki evini aramakla geçirir. Bu süre içerisinde bir çok yetişkine arkadaşının evini bulmak için danışan Ahmet'in, bu büyükler tarafından çoğu kez kayıtsızlıkla karşılanması dikkat çekicidir. Havanın kararmak üzere olduğu, Ahmet'in ümitlerinin tam kaybolduğu sırada yaşlı bir adam arkadaşının evinin nerede olduğunu bildiğini söyler. Defteri ulaştıracağına bir kez daha inanan Ahmet'in bu umudu da boşa gider; hava iyice kararmıştır, gittiği adres ise yine yanlıştır. Ahmet kendi evine bütün çabası boşa gitmiş şekilde geri döner. Ertesi gün olur. Öğretmen sınıfta ödevleri kontrol etmeye başlamıştır. Muhammed Rıza okuldan atılma konusunda endişelidir. Ahmet defteri çıkarır, arkadaşının sırasına koyar. Arkadaşına bir önceki gün defteri ulaştıramamış olsa da arkadaşının ödevini de deftere yaparak gelmiş ve onu okuldan atılmaktan kurtarmıştır.

Majid Majidi'nin 1997 yılında yapmış olduğu *Cennetin Çocukları* (bacheha-Ye aseman) ise Ali ve Zehra isimli çok yoksul bir ailenin çocukları olan iki kardeş arasında sıradan bir olayın nasıl bir sırna dönüştüğünün öyküsünü anlatmaktadır. Ali kız kardeşinin ayakkabısını tamirciden getirirken uğradığı bir dükkanın girişinde kaybeder. Ali bu duruma hem çok üzülür, hem de babalarının öfkesinden korkar. Eve gelince kardeşinden ayakkabıların kaybolduğunu söylememesini ister; zaten söyleseler bile babaları yeni bir ayakkabı alabilecek değildir.

Bu durumda iki kardeş Ali'nin ayakkabılarını değiştirerek giymek zorunda kalırlar. Önce okula erken giden Zehra ayakkabıları giyer. Okul çıkışı koşarak kardeşiyle yolda buluşur ve ayakkabıları çıkararak kardeşinin ayağındaki terlikleri giyer. Böylece Zehra eve dönerken Ali koşarak okula gider, ancak derse bir türlü zamanında yetişemediği için azar işitir. Bu arada Zehra ayakkabılarını okuldaki bir kız çocuğunun ayağında görür. Kızın babası Zehra'nın bir şekilde eskicinin eline geçen ayakkabılarını ondan satın almıştır. Zehra ayakkabılarına bakar, kızı takip edip evini öğrenir, ancak bir şey yapamaz.

Ali bir gün üçüncülük ödülü spor ayakkabı olan bir koşu yarışmasına katılır. Artık tek amacı ödülü alıp kız kardeşine hediye etmektir. Yarışma günü gelir, iki kardeş de aynı umutla üçüncülüğü beklerler. Ancak Ali o



kadar hızlı koşmuştur ki yarışmayı birinci tamamladığı için spor ayakkabıyı alamaz. Öykünün sonunda ise, iki kardeş bütün umutsuzluklarıyla evlerindeyken, babaları her ikisine de birer çift yeni ayakkabı almış olarak evin yolunu filmin tüm durağanlığı içerisinde tutmuştur bile.

2000 yılında *Sarhoş Atlar Zamanı* (Zamani barayé masti asbha) ismiyle izleyici karşısına çıkan, yönetmenliğini Bahman Ghobadi'nin yaptığı film ise, beş çocuklu bir Kürt ailenin fertleri olan Ameneh, Ayoub ve Madi isimli anneleri ölmüş, babaları kaçakçılık iři için genellikle ev dışında olan çocuk karakterlerin öyküsünü anlatmaktadır. Çalışarak para kazanmak zorunda olan Amaneh ve Ayoub bir yandan da tek ayağı rahatsız, eđer acilen ameliyat edilmezse ölecek olan gelişemediği için çocuk görünümlü on beş yaşındaki Madi'ye göz kulak olmaktadır. En büyük çocuk olan ablaları ise evde küçük kardeşe bakmaktadır. Babalarının da ölümünün ardından üzerlerine daha da çok yük binen kardeşler İran-İrak sınırında çeşitli işler yapmaya devam ederler. Amaçları biraz para biriktirerek Madi'yi ameliyat ettirmektir.

Bu arada bir gün evin büyük kız kardeşine görücü gelir. Anne ve babaları olmayan çocukların amcaları kızı evlendirmeye karar verir. Aralarında bir anlaşma yapmışlardır; kız evlenecek, bunun karşılığında yanında hasta kardeşini de götürerek tedavi ettirecektir. Düğün günü gelir, kız çeyiziyle birlikte katırlara yüklenen kardeşini de alarak evleneceği köye götürülür. Damadın annesi hasta kardeşi istemez, onu bir yük gibi katırdan indirirler. Çetin kiş şartlarında, karlar arasında donma tehlikesi altında tartışmaya başlayan taraflar en sonunda Ayoub'un eline bir katır tutuşturarak onu Madi'le birlikte İran'a gönderirler.

Filmler karakterler açasından incelendiğinde, alternatif İran filmlerinin, genellikle çocuk karakterlerin görünür olduğu, mucizelere dayanmayan, gündelik hayatın sıradan olaylarını öykülediğini söylemek yanlış olmayacaktır. Alternatif İran filmlerindeki çocuk karakterlerin yaygın olarak kullanılmasının nedenlerinden birini, İran'da etkisini hala sürdüren sansüre bağlı olarak ortaya çıkan bir kısıtlılık olarak değerlendirmek mümkündür. Bazı filmlerde de çocuk karakterlerin kullanıyor oluşu, filmlerin bu coğrafyada süren savaşların yalnız bıraktığı çocukların hikayelerine odaklanmasının sonucu olarak görülebilir.

Karakterler genellikle Hollywood filmlerinin aksine profesyonel olmayan oyuncular tarafından oluşturulmaktadır. *Arkadaşımın Evi Nerede?*'nin Ahmet'i, *Cennetin Çocukları*'nın Ali ve Zehra'sı, *Sarhoş Atlar Zamanı*'nın Ameneh, Ayoub ve Madi'sinin içinde bulunduğu gibi sürekli bir arayış çizgisi üzerinde ilerlemektedirler. Kimisi defterini ulaştıracağı arkadaşını, kimisi kaybettiği ayakkabılarını, kimisi de tedavi için gideceği başka şehirlerin arayışındayken, bu küçük çocukların etraflarındaki büyük insanlar tarafından kayda alınmaması dikkat çekicidir. Bütün bu kendi dünyalarına sıkıştırılmış karakterlerin anlatı içerisindeki amaçlarının ise

başka birisine yardım etmek olduğu düşünülduğünde, ana akım Hollywood filmlerinin bireysel başarıyı destekleyen “kahramanlar”ı İran filmlerinin bu çocuk karakterleriyle tamamen çelişmektedir.

Alternatif İran filmlerinde anlatının iyi-kötü, güzel çirkin gibi ikili zıtlıklar üzerinden ilerlememesi, ana akım filmlerden farklı olarak karakteri merkeze alarak gelişmemesi ile birleşerek anlatının neden-sonuç ilişkisi üzerine kurulmuş bir yapıyla ilerlememesinin destekçisi olarak kendisini göstermektedir. Karakterler içinde yer aldıkları ana olay örgüsünü yönlendirmemekte ve yalnızca sıradan olayların bir parçası olarak konumlanmaktadır.

Örneğin Ahmet, defterini unutan arkadaşını bir tesadüf eseri bulmaz, ya da üstün bir başarı göstererek bir şekilde defteri arkadaşına ulaştırmaz; çocuk olmanın tüm masumiyetiyle bütün bir öğleden sonrasını defalarca gidip geldiği iki köy yolu arasında geçirir. Jerry White, Ahmet’in film boyunca yaşadığı alışılmadık deneyimin yarattığı -her ne kadar sıradan olsa da- gerilimle Kiarostami’nin manevi olanla sosyal olan, dini olanla gündelik yaşama ait olan dünyalar arasında bir uzlaşım yaratma çabasına değinmekte ve bu anlamda çağdaş İran’ın çelişkili portresini sunma şekliyle karmaşası ve eğilimi cevaplardan çok sorulara yönelen bir vizyon olarak üçüncü sinemanın idealizminin altını çizmektedir (White, 2002: 83-84).

Benzer şekilde Ali ve Zehra’nın da yeni bir çift ayakkabıya sahip olması için bir mucize gerçekleşmez; hatta Ali koşu yarışmasının ödülü olan ayakkabıyı birinci olduğu için kaybeder. Filmin tansiyonu gündelik akış içinde sıradan olanın alışılmadık durumu üzerinden işler. Aynı şekilde, Ameneh ve Ayoub de öykülerinin “kahraman”ları değil, diğerleri gibi yalnızca karakterleridir.

Bu nokta da çalışmada anılan alternatif İran filmlerinin “gerçek”i belgesel olana yakın bir üslupla aktarması anlamında ana akım Hollywood filmleri ile arasına mesafe koyan bir başka ayrımdır. Bu filmlerde, olay örgüsü, karakteri merkeze alarak gelişmemekte ve dramatik çatışmalar vasıtasıyla ilerlememektedir. Bu durum da, genel olarak, akışın ilerlemesinde ana unsurun, neden-sonuç ilişkisine dayalı olmamasından, filmlerde olağan bir hayat akışı içinde, sıradan ve basit olaylara yer verilmesinden kaynaklanmaktadır. Böyle bir yapı da, filmlerde anlatının sonlanmasına rağmen sonuçlanmamasına, izleyicinin film sırasında tanık olduğu sıradan olayları ya da durumları film sonunda sonlandırmadan yarıda bıraktığı duygusuna kapılmasına neden olmaktadır (Gökçe, 2002: 29).

İran filmlerinde Hollywood filmlerinin birçoğunda karşımıza çıkan sonradan kurgulanmış yapay setlerin yerine, doğal ışıla desteklenen gerçek mekânların kullanımının da alternatif İran filmlerinin belgesele yakın “gerçek”liğini temsili açısından, var olan dünyayı olduğu biçimiyle, manipüle etmeden sunma fikrine hizmet ettiğini ifade etmek mümkündür.

*Arkadaşımın Evi Nerede?* filminde köy sahneleri ile okul ve ev gibi iç mekânlar, *Sarhoş Atlar Zamanı*'nda kırsal kesimin en belirgin özelliklerini yansıtan, izleyicileri dahi iliklerine kadar donduran çetin kış şartlarının tüm doğallığıyla aktarıldığı karlı dağlık araziler, *Cennetin Çocukları*'nın da yine aynı şekilde tüm anlatıya yayılan yerel tasvirler, İran filmlerinde "gerçek dünya"ya ait gerçekliklerin kullanıldığı en açık örneklerdendir. Bu noktada şunu belirtmek oldukça önemlidir ki resmedilen koşullar, genellikle olağan olanı yansıtmaya hizmet etmektedir. Yoksulluk, zorlu iklim şartları, hastalıklar ya da Batı'nın alışık olmadığı yaşam şekilleri, 90'lı yılların anlatılarında, bu coğrafyayı ya da insanını ve yaşam şeklini ajite eden ya da küçümseyerek zavallılaştıran bir anlatıya hizmet etmemektedir. Aksine, izleyicinin karşılaştığı şey sorgulanan koşullar değil, onlara sunulan naif öykülerdir.

#### **4. Oryantalizm ve Kendi Kendini Ötekileştiren bir Film Anlatısına Doğru: *İki Bacaklı At***

Festivallerin uluslararası boyutta işlev gösterdiği düşünüldüğünde, alternatif İran filmlerinin de temelde küresel bir izleyici kitlesine ulaşması açısından bu noktada dünya seyircisine sahip olan Hollywood filmleriyle benzerlik gösterdiğini söylemek mümkündür. Kuşkusuz bu anlamda belki de üzerinde en çok tartışılan durumlardan bir tanesi İran filmlerinin Batı'nın önünde bu festivallerle görücüye çıkması, Batı'nın Doğu'yu izlemesi ve Batı'nın bu festivaller aracılığıyla kendini resmeden İran filmlerine ödüller yağdırmasıdır. Dolayısıyla bu çalışmanın kilit noktalarından birinin daha inceleneceği bu bölüme öncelikle "oryantalizm" ya da başka bir deyimle "şarkiyatçılık" kavramının açıklamasıyla başlamak anlamlı olacaktır.

Bu noktada Edward Said, oryantalizm üzerine yaptığı çalışmaları ve belki de o güne kadar en geniş kapsamlı çözümlemeleri ile ses getiren 1978 tarihli *Oryantalizm* (Orientalism) isimli kitabıyla, bir referans noktası olarak belirlemektedir. Said'in Garp ile Şark arasındaki ilişkinin karmaşık bir iktidar ve egemenlik ilişkisi olduğundan yola çıkarak yaptığı analizler, Doğu'nun da Batı gibi gerçek bir yerden çok, üretilen anlamlar dahilinde zihinsel bir tasarımın ürünü olarak değerlendirildiği ve Batı'nın gücünü ve kimliğini Doğu karşısında konumlandırarak kazanmış olduğu sonucuna varmaktadır.

Şark, antik çağdan beri egzotik varlıkların, olağanüstü deneyimlerin, çok farklı görünümünün, aşk maceralarının mekânı olarak bilinen, neredeyse Avrupa'ya özgü bir buluştur. Şark, Amerikalılar için Avrupalılardan farklı hisler taşır. Amerikalılar Şark için genelde Çin ve Japonya'yı temel alarak Uzakdoğu'yla bağlantı kurar. Oysa Şark, Avrupa için yalnızca onun komşusu olmaktan ötedir. Avrupa'nın en zengin, en eski, en büyük sömürgelerinin mekânı, uygarlıkları ve dillerinin kaynağı, kültürel açıdan rakibi, en sık tekrarlanan biçimde "öteki" imgelerinden birisidir. Bu

bağlamda da Şark, Avrupa'nın tanımlanmasına, onun karşıt imgesi, karşıt kimliği, karşıt düşüncesi, karşıt deneyimi olarak katkı sağlar. Şark, Avrupa'nın maddi uygarlığı ve onun kültürün tamamlayıcı bir parçasıdır. Şarkiyatçılık, bu tamamlayıcı parçayı kültürel ve ideolojik olarak bir söylem biçimi şeklinde temsil eder (Said, 2008: 11-12, 69). Aslında şarkiyatçılık tümüyle Şark'ın uzağında ve dışında kalır. Şarkiyatçılığın taşıdığı anlamlar tümüyle Batı sayesinde. Çünkü Batı'nın çeşitli temsil teknikleri, Şark'ın anlamlandırılmasını sağlar. Bu temsiliyet şekilleri, etkileri bakımından uzak olan belirsiz bir Şark'a değil, geleneklere, kurumlara, üzerinde uzlaşmış anlama kodlarına dayanır (Said, 2008: 31). Bu anlamların kodlanması, kodların çözümlenmesi politik ve yoruma açıktır, çünkü çeşitli temsiliyet biçimleriyle şekillendirilmiştir.

Şarkiyatçılığın Doğu-Batı ayrımı üzerine gelişen politik konumunun tarihsel kaynağına inen Said (2008: 68-69), Şark'ın politik olarak konumlandırılmasına ilişkin bazı kalıpların nasıl doğduğu üzerinde durmuştur. Ona göre Kutsal Kitap ile Hristiyanlığın doğuşu; ticaret yolları haritası ve düzenli bir mal değiş-tokuş sistemi modelini çıkartan Marco Polo gibi gezginler; Mandeville gibi hikayeciler; Doğu'nun korkutucu zaferleri ve İslam dini; Hacılar ve Haçlılar gibi deneyimlerden gelişen literatürden, tamamıyla kendi içinde yapılanan bir belgeler bütünü gelişmiş ve bu bütünden de tipik kalıplar doğmuştur. Böylece her biri Şark'ın deneyimlenmesine aracılık eden unsurlar olarak seyahat, hikaye, tarih, klişeler vb. Doğu-Batı ayrımının dilini, algılanışını ve biçimini oluşturmuştur. Bununla birlikte Avrupa'nın İslam korkusunu, yerinde bir korku olarak değerlendirmiştir. Hz. Muhammet'in 632'de ölümünün ardından askeri, kültürel, dinsel İslam hakimiyeti önce İran, Suriye, Mısır ardından da Türkiye, Kuzey Afrika, sekizinci ve dokuzuncu yüzyıllarda İspanya, Sicilya, Fransa'nın bazı bölgeleri İslam çatısı altına geçmiş; on üçüncü ve on dördüncü yüzyıla kadar doğuda Hindistan, Endonezya, Çin'e kadar uzanan İslamiyet'e Avrupa korkarak bakmıştır. İslamiyet'in yakıp yıkma, yıldırma, şeytanlık, nefret edilen barbar sürülerini simgeler hale gelmesi, bu nedenlerden dolayı acayip değildir, çünkü Avrupa için İslamiyet, devam eden bir sarsıntıydı. On yedinci yüzyılın sonuna kadar Osmanlı tehdidi, Avrupa'nın yanı başındaydı. Müslüman, Osmanlı ya da Arapların temsiliyet biçimleri, korkutucu Şark'ı denetleme yolu olmuş ve bu durum, bir yere kadar, çağdaş şarkiyatçıların da yöntemini oluşturmuştur. Şarkiyatçıların konusu, Doğu'nun kendisinden çok Batı kamuoyuna aktarıldığı ve bu haliyle daha az korkulur boyuta getirdiği Doğu halini almıştır.

Şarkiyatçılık, son kertede aslında gerçekliğin siyasal bir tasavvurudur. Bu tasavvur "tanıdık olan Avrupa-Batı-biz" ile "yabancı olan Şark-Doğu-onlar (öteki)" arasındaki farkı keskinleştirmiştir. Bu tasavvur birbirinden farklı iki dünya yaratıp ardından bunlara hizmet ederek günümüze kadar etkinlik alanını canlı tutmuştur. Tasavvur ile maddi

gerçeklik birbirini işler kılmış ve bu ilişkide, belli bir özgürlüğe sahip olmak hep Batı'nın ayrıcalığı olmuştur. Çünkü Batı kültürü, güçlü kültür olarak konumlandırılmıştır (Said, 2008: 53). Benzer şekilde Todorova'nın tanımıyla "Doğu, ilişkisel bir kategoridir." (Todorova'dan akt. Makdisi, 2007: 315). Dolayısıyla da Doğu'nun Batı'ya ait değerler üzerinden anlamlandırılması, bu ilişkinin temelini oluşturmaktadır. Doğu'nun zavallılık, pasiflik, acizlik temsiliyeti böyle bir sonradan yaratım ve onu meşrulaştıracak alanların aktif tutulmasıyla sağlanmaktadır. Daha zavallı, daha pasif, daha aciz oldukça Batı'nın gücü daha iyi tanımlanabilir hale gelmektedir; çünkü Batı'nın güçlü olarak konumlandırılması, Doğu'nun güçsüzlüğüne ilişkin bir temsiliyet eğilimiyle gerçekleştirilmektedir.

Bu bağlamda uluslararası festivallerde ayakta alkışlanarak bir çok ödülün de sahibi olan alternatif İran filmlerinin Batı'nın takdirini kazanan *Arkadaşımın Evi Nerede?*, *Cennetin Çocukları*, *Sarhoş Atlar Zamanı* gibi ilk örneklerinin ardından aradan geçen yaklaşık yirmi yıllık süreçte üretilen ve yine çocuklardan oluşan ana karakterler üzerinden ilerleyen öyküsüyle dikkat çekici bir film, *İki Bacaklı At* üzerinde yapılacak olan değerlendirmeye geçmeden önce, Edward Said'in beyaz perdede ve ekranlarda Doğulu olanın nasıl resmedildiğini ifade eden cümlelerine yer vermek yararlı olacaktır:

Sinema ve televizyonda ise, ya bir şehvet düşkünüdür Arap ya da kana susamış bir namussuz. Cinselliğe aşırı düşkün bir ahlaksız, hakkını teslim etmek gerekirse zekice, alengirli dümenler çevirmeye muktedir, ama temelde sadist, kalleş, süfli biri olarak çıkar ortaya. Köle taciri... deveci... sarraf... yanardöner bir alçak: Sinemadaki bazı geleneksel Arap rolleridir bunlar. Arap lider (çapulcuların, korsanların, "yerli" asilerin lideri), tutsak alınmış Batılı kahraman ile sarışın kızı (ikisi de iliklerine kadar sağlıklıdır) hırıltılı sesiyle tehdit ederken görülür sık sık... Haber filmlerinde, haber fotoğraflarında Arap, kalabalıklar halinde gösterilir hep. Hiçbir bireysellik, hiçbir kişisel özellik ya da deneyim yoktur bunlarda. Resimlerin büyük kısmı kitlesel öfkeyi, sefaleti ya da akıldışı (dolayısıyla umutsuzca ayrık) jestleri gösterir. Tüm bu imgelerin ardında saklı olan şey, cihat tehdididir. Sonuç: Müslümanların (ya da Arapların) dünyayı ele geçirecekleri korkusu (Said, 2008: 300).

Bu tasviri genel olarak, Batı'nın Doğu'yu çizen, onu bu şekilde temsil ederek izleyicilerin karşısına getiren, bizzat Batı'nın elinden çıkmış yapımların içeriğine yansıyan Doğulu modeli olarak kendisini gösterdiği durumlar şeklinde nitelendirmek mümkündür. Diğer yandan Batı'nın Doğu'yu ötekileştirdiği, kendi kimliğini Doğu'nun tasvir edilen bu gerici ve daha da ötesi aşağılayıcı tavrı üzerinden kurduğu oryantalist söylem noktasında, Doğulu olan İranlı filmlerin kendi kendisini Batı'ya nasıl sunduğunu inceleyebilmek için 2009 yılında da Batı'nın onayını bir kez daha kazanan İran filmlerinin ses getirmiş bir örneği olarak Samira

Makhmalbaf'ın 2008 yapımı *İki Bacaklı At* (Asbe du-pa) filminin özetiyle başlamak doğru olacaktır.

Uluslararası Cannes, Venice, Flanders film festivallerinde çeşitli ödüller, 2008 San Sebastian Jüri Özel Ödülü'nü kazanarak ve ülkemizde de 28. Uluslar arası İstanbul Film Festivali'nde "Sinemada İnsan Hakları" dalında yarışan *İki Bacaklı At*'in öyküsü, evsiz, büyük kanal şeklindeki boruların içinde yatıp kalkan bir çocuk olan Mirvais'in, dayanıklılığını kanıtladığı oldukça çekişmeli bir yarışma sonunda günlüğü bir dolar karşılığında bacakları olmayan engelli bir çocuğun taşıyıcılığını üstlenmesiyle başlar. Önceleri çocuğun babası Mirvais'i sadece oğlunu sırtında okula götürüp getirmesi için tutmuştur; ancak zamanla çocuk Mirvais'i bir at gibi kullanmaya başlar, hatta onu okula atları ya da eşekleriyle gelen çocukların hayvanları bağladıkları alanda bekletir, eşeklerle yarıştıır, bütün kişisel işlerini yaptırır. Mirvais sırtındaki çocuk tarafından atlarla yarıştırılırken ya da başka çocuklarla dövüştürülürken düşerse küçük sahibinden azar işitip dayak yer. Mirvais ara ara çocuğun işkenceleri yüzünden onu terk etmeye teşebbüs etse de bir şekilde tekrar bir araya gelerek sahip-at ilişkisine geri dönerler.

Engelli çocuk bir gün Mirvais'i de yanına alarak annesinin ve hemen yanında bulunan kendi bacaklarının gömülü olduğu mezara gider; çaresizce ağlar ve neden bu durumda olduğuna isyan eder. İzleyicinin içini sızlatan bu sahneden sonra çocuğun insafa geleceği izlenimi uyansa da başka çocukların Mirvais için "Atını yirmi rupiye kiralar mısınız?" diye teklifte bulunmasının ardından Mirvais, gerçekten bir atmış gibi para karşılığında diğer çocukların oyuncağı olur. Onu kiralayan çocuklar Mirvais'in sırtında kendi eşyalarını taşıtmaktan daha da ileri giderek onun sırtına binip sırayla tur atarlar. Durum Mirvais'in sırtına binek atların sırtına yerleştirilen eyerler gibi bir eyerin takılmasına kadar gider.

Film, önceki bölümde değinilen alternatif İran filmlerinin ilk aşamada göze çarpan temel özelliklerinden örneğin profesyonel olmayan çocuk karakterlerin kullanımı, doğal ışık tercihi, görsel efektlerin kullanımını tercih etmeme, gerçek mekânlarda çekim yapılması gibi özellikleri taşısa da alternatif İran filmlerinin ilk örneklerinden belirgin şekilde ayrıldığı ve ciddi bir dönüşümle sonuçlandığını sergileyen göstergelere sahiptir.

İran filmlerinin genel anlatı yapısının daha önceki bölümde de belirtildiği şekliyle iyi-kötü, güzel-çirkin, doğru-yanlış gibi ikili zıtlıklar üzerinden ilerlememesi durumu, *İki Bacaklı At* örneği ile benzer özellik taşımamaktadır. Hatta filmin tam da anlamıyla iyi olan yardımsever/ezilen/fakir/köle Mirvais; kötü olan/ezen/zengin/efendi engelli çocuk üzerinde inşa edilmiş olması, bu ikili zıtlıkların kendisini en belirgin şekilde ortaya çıkardığı durumdur. Bu noktada da alternatif İran filmlerinin ödüller toplayarak Batı'nın alkışını "hak" eden halinin *İki Bacaklı At* örneği ile gelinen noktanın, aslında ana akım Hollywood

filmlerinden çok da farklı bir üslupta olmadığını ifade etmek yanlış olmayacaktır.

Edward Said'in sinema ve televizyonda Batı'nın gözüyle tasvir edilen Doğu konumlanışının *İki Bacaklı At* filminde net olarak gözlemlenmesi, filmin aslında Batılı olmayan, Doğulu yüzünün Batı'nın bakışını yineler nitelikteki tarzıyla adeta bu oryantalist bakış açısını yeniden ve kendi kendine üreten "özü Doğulu ancak bakışı Batılı" bir göz olarak ortaya çıkışı fikrini desteklemektedir.

Bu bağlamda filmde örneğin "Arap erkeklerinin cinselliğe düşkün ahlaksız çağrışımı" tasviri, engelli çocukla dilenci kız arasında üstü kapalı bir şekilde verilen cinsellik değinimiyle kendisini göstermektedir. Engelli çocuk Mirvais'i pazar alanında görerek tüm masumiyetiyle sevdiği dilenci kızla birlikte eve girip kapıyı kapatır. Bir sonraki sahnede ise yıkanan engelli çocuk, İran'da yasal evlilik sınırının on üç olduğu ve ebeveyninin izniyle dokuz yaşa kadar evlendirilebilen kız çocukları düşünüldüğünde, İran'da iki küçük çocuğun yaşaması mümkün olası bir cinsel deneyimin gerçekleşmiş olabileceğini, Batı tarafından insan hakları, çocuk hakları gibi gerekçelendirmelerle ahlaksızlık olarak nitelendirilebileceği fikirleriyle destekler şekilde ima etmektedir. Benzer şekilde önceki sahnelerde, engelli çocuğun işleriyle ilgilenen yaşlı adamın evi temizletmek için getirdiği, baştan aşağı çarşafı ama kırmızı ojeli tırnakları topuklu ayakkabısından yakın plan gösterilen genç kızla birlikte eve girip kapıyı kapatması, cinselliğin ahlak dışılıkla birlikte vurgulandığı bir başka sahnedir.

Araplara has "köle taciri" tasviri de yine aynı şekilde filmin üzerine oturtulduğu esas meselelerden biri olarak belirlemektedir. Mirvais'in de içinde bulunduğu yüzlerce çocuğun günlüğü bir dolar karşılığında çalışmak için mücadele edişleri, onları pazarlayan Arap erkekleri, ve bu işten farklı çıkarlar elde edenler ile bir insana eyer takıp nal çakarak samanla besleyecek kadar sadistlik yaptığı haliyle betimlenen "Arap", Batı'nın tasvirinin bir Doğulu tasviri olarak kendini yeniden ürettiği benzer durumlardan diğerk birkaç olarak kendisini göstermektedir.

Filmde sıklıkla yer alan pazar sahneleri, at yarışları, atların olduğu alanlarda savaşa gidercesine dötrnala at süren sarıklı yetişkin Arap erkekleri, Doğu'nun "bireysellikten uzak kalabalıkta resmedilen Arap" tasviriyle birebir örtüşür niteliktedir. Bu sahnelerin barındırdığı kırsal kesim alanları, Batı'nın aydınlanma konseptinin Doğu yüzüyle ancak hemen yanındaki bir ahırla iç içe konumlanan masaları, sıraları olmayan açık hava "okul"u ile yaşanabiliyor olması, Doğu'nun "sefalet" içinde oluşunun betimlendiği en belirgin örneklerdir. *Sarhoş Atlar Zamanı*'nda yer verilen "zavallı engelli" karakter kavramının ise *İki Bacaklı At*'da hem Mirvais'in hem de küçük patronunun fiziksel ve zihinsel engelleri ile anlatı içerisinde tüm yoğunluğuyla işlenen yapısı, Doğu'nun ajite edilen bir başka durumu olarak belirginlik kazanmaktadır.

Görüldüğü gibi Said'in Batı'nın Doğu'yu ne şekilde resmettiği ile ilgili işaret ettikleri, bir Doğulu yönetmenin Batılı gözüyle film yapması ve Batı'nın ayakta alkışını "hak" ederken ödülünden ödüle koşuyor olması, Batı'nın Doğu'yu Doğulu olarak tekrar tekrar seyredip bu noktada kendi durduğu yeri garanti altına alarak içini rahatlatması anlamında dikkat çekici niteliktedir. Dolayısıyla *İki Bacaklı At*'la alternatif İran filmlerinin geldiği nokta, bu sefer Batı'nın değil, Doğu'nun kendisini bir Doğulu olarak yeniden üretmesi anlamında kendi kendini ötekileştirdiği bir "kendiliğinden oryantalizm"den fazlası değildir.

Sosyal dünyanın temsil edilmiş şekli politiktir. Bunun için seçilmiş olan temsil şekilleri, dünyaya karşı, birbirinden farklı politik konumlanışları işaret eder. Kameranın her konumu, görüntü dizaynı, montaj için verilen her karar, anlatıya ilişkin her türlü seçim, farklı arzular ve çıkarlar içeren temsil stratejileriyle ilişkilidir. Sinemanın, saf bir gerçeklik ortaya koyan hiçbir yanı yoktur. Filmler, fenomenal bir dünya kurarak seyirciyi, dünyayı belirlenmiş şekillerde deneyimleyecek durumda konumlar (Ryan ve Kellner, 2010: 419).

Bu bağlamda alternatif İran filmlerinden *İki Bacaklı At*'ı belki de ana akım Hollywood filmlerine en çok yaklaşan örneklerden biri olarak görmek abartılı olmayacaktır. Ancak Batı'nın kendi istediği bakış açısını sunarak kendini alkışlatan durumu, Batı'nın egemen ideolojisini yeniden üreten yaklaşımı ve oryantalist söylemiyle *İki Bacaklı At*'ın, aynı kulvardaki ilk Doğulu örnekleriyle durduğu noktaların birbirinden oldukça farklı yerlerde konumlandığını belirtmek mümkündür.

Diğer yandan filmin ülkemizde İstanbul 28. Uluslararası Film Festivali'nde "İnsan Hakları" dalında yarışan bir yapım olduğu düşünüldüğünde, filmin ödüle koşmak için, oyuncularını şekilden şekle sokarak yarattığı insanlık dışı durumlar, oldukça ironiktir. 2000 yılındaki *Sarhoş Atlar Zamanı*'yla yavaş yavaş belirmeye başlayan anlatı farklılıklarının *İki Bacaklı At* örneğiyle bambaşka bir noktaya taşındığı çizgide, 90'lı yıllarda tarihsel anlamda kayda değer bir geçmiş üzerinde kendine has sinema diliyle dikkat çeken üslubunun alkışlanıyor olması ve son dönemlerde alkışları ödül toplamak istercesine kazanma çabasıyla hareket eden tavrının sinemasının her noktasına yansıdığı belirgin şekilde gözlemlendiği alternatif İran filmlerinin bundan sonraki örneklerinin ne şekilde kendisini göstereceği düşüncesi ise oldukça merak uyandırıcıdır.

## KAYNAKÇA

### **Yazılı Kaynaklar**

AKTAŞ, Cihan (1998). *Şark'ın Şiiri İran Sineması*. İstanbul: Nehir Yayınları.

GÖKÇE, Övgü (2002). *Sır(r)ı Olmayan Bir Ayna: Devrim Sonrası İran Sinemasında Anlatım*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.



- KIREL, Serpil (2007). "İran'da Sinema: İran Sineması ve Üretim Dinamikleri ve Anlatıya Etkileri Üzerine Bir Değerlendirme". *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması*, (Der.: Esra Biryıldız ve Zeynep Çetin-Erus), s. 355-417, İstanbul: Es Yayınları.
- MAKDİSİ, Ussama (2007). "Osmanlı Oryantalizmi". *Oryantalizm Tartışma Metinleri*, (Der.: Aytaç Yıldız), s. 271-315, Ankara: Doğu-Batı Yayınları.
- NAFİSİ, Hamid (2003). "İran Sineması". *Dünya Sinema Tarihi*, (Der.: Geoffrey Nowell-Smith; Çev.: Ahmet Fethi), s. 766-772, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- ÖZDOĞRU, Pelin (2004). *Minimalizm ve Sinema*. İstanbul: Es Yayınları.
- POUR, Mahrokh S. (2007). *Tarihsel Gelişimin Işığında İran Sineması*. İstanbul: Es Yayınları.
- RYAN, Michael - KELLNER, Douglas (2010). *Politik Kamera*. (Çev.: Elif Özsayar), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- SAID, Edward (2008). *Şarkiyatçılı*. (Çev.: Berna Ülner), 4. b., İstanbul: Metis Yayınları.
- SAID-VEFA, Mihrnaz (2007). "İran Filmlerinde Fiziksel Mekan ve Kültürel Kimlik". *Yeni İran Sineması Siyaset, Temsil ve Kimlik*, ((Ed.: Richard Tapper; Çev.: Kemal Sarısözen), s. 251-269, 1. b., İstanbul: Kapı Yayınları.
- SOLONAS, Fernando - GETTINO Octavio (1976). "Towards a Third Cinema". *Movies and Methods*, (Ed.: Bill Nichols), Vol. I, pp. 44-64, Berkeley: University of California Press.
- TAPPER, Richard (Ed.) (2007). *Yeni İran Sineması Siyaset, Temsil ve Kimlik*. (Çev.: Kemal Sarısözen), İstanbul: Kapı Yayınları.
- WHITE, Jerry (2002). "Children, Narrative and Third Cinema in Iran and Syria". *Canadian Journal of Film Studies Revue Canadienne D'études Cinématographiques*, Volume 11, No. 1 Spring, Printemps, pp. 78-92

### **Filmler**

- Ghobadi, M. (Yönetmen) (2000). Sarhoş Atlar Zamanı [Film]. İran ve Fransa: Bahman Ghobadi Films, MK2 Productions, Farabi Cinema Foundation.
- Kiorastami, A. (Yönetmen) (1987). Arkadaşımın Evi Nerede? [Film]. İran: Farabi Cinema Foundation, Institute for the Intellectual Development of Children and Young Adults.
- Majidi, M. (Yönetmen) (1997). Cennetin Çocukları [Film]. İran: The Institute for the Intellectual Development of Children & Young Adults.
- Makhmalbaf, S. (Yönetmen) (2008). İki Bacaklı At [Film]. İran ve Fransa: Makhmalbaf Film House, Wild Bunch.